

0- 779606

*На правах рукописи*

*Байцак*

**БАЙЦАК Марина Сергеевна**

**Поэтика описания в прозе И.А.Бунина: живопись посредством слова**

Специальность 10.01.01 – русская литература  
(филологические науки)

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

Омск - 2009

Работа выполнена на кафедре новейшей отечественной литературы государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Омский государственный педагогический университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор  
Штерн Миньона Савельевна

Официальные оппоненты: Грачева Алла Михайловна  
доктор филологических наук, главный  
научный сотрудник ИРЛИ РАН  
(Пушкинский дом);  
Кутмина Ольга Анатольевна  
кандидат филологических наук, доцент  
(Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского)

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет»

Защита состоится 23 июня 2009 в 13 часов на заседании диссертационного совета ДМ 212.179.02 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Омском государственном университете им. Ф.М. Достоевского (644077 г. Омск, проспект Мира 55а).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.

Автореферат разослан «21» мая 2009 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000644219

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат филологических наук, доцент

Е.А. Никитина

### Общая характеристика работы

Творчество И.А. Бунина, в последние десятилетия постоянно привлекавшее внимание отечественных и зарубежных литературоведов, в настоящее время изучено глубоко и всесторонне. Фундаментальные исследования А.К.Бабореко, Ю.В.Мальцева, О.В.Сливицкой, Б.В.Аверина, Л.А.Колобаевой, Н.В.Пращерук, М.С.Штерн и др. освещают различные аспекты эстетики и поэтики Бунина: раскрыта феноменологическая природа его художественного метода (Ю.В.Мальцев, Л.А.Колобаева, Н.В.Пращерук); мироощущение и эстетические идеалы писателя, его место в литературном процессе рассматриваются в работах О.В.Сливицкой, И.А.Карпова, В.А.Котельникова, Л.В.Крутиковой, Т.М.Двигиной, Б.В.Аверина, Р.С.Спивак. Жанровые процессы в прозе Бунина, ритмико-композиционное своеобразие его произведений исследованы Л.М.Кожемякиной, М.С.Штерн, Н.Ю.Лозюк. Биографические и историко-культурные контексты творчества Бунина освещены в работах Т.Н.Бонами, Л.А.Смирновой. Своеобразным итогом изучения творчества писателя стала вышедшая в 2001 году в Санкт-Петербурге книга «Иван Бунин: PRO ET CONTRA». За время, прошедшее с момента выхода этой итоговой книги, определились некоторые новые аспекты изучения бунинского наследия. Исследователи стремятся как можно более глубоко и всесторонне осветить взаимосвязь творчества писателя с культурой серебряного века, ее эстетическими ценностями и бурной художественной историей. Возникает интерес к синэстетической поэтике бунинской прозы, к связям писателя с миром изобразительного искусства, отдельными творцами-живописцами, к тому влиянию, которое изобразительное искусство оказало на мировоззрение и творчество писателя. Эта проблематика освещена в работах О.А.Мещеряковой, О.Н.Семеновой, И.С.Жемчужного, М.С.Штерн, Л.А.Смирновой, Т.Н.Бонами, но в целом это направление в изучении наследия писателя еще только формируется. Данное направление является основным и в нашей диссертации.

**Актуальность диссертационного исследования** определяется тем, что работы, посвященные проблемам связей бунинского наследия с художественной культурой рубежа веков, в основном, носят историко-биографический характер. Недостаточно изучено влияние изобразительного искусства на поэтику бунинской прозы, на формирование его стиля. Актуальность предпринятого исследования определяется еще и тем, что методология изучения взаимодействия различных искусств, хотя и определилась еще в рамках классической эстетики XVIII – XIX вв., до сих пор не систематизирована. Работы по этой проблематике носят локальный характер и касаются творчества отдельных авторов – писателей, художников, композиторов. Произведения, принадлежащие различным сферам искусс-

ва, редко изучаются в сопоставлении их художественных систем. Особенно сложным для теоретического осмысления оказывается проявление в поэтике и стиле литературного произведения формальных принципов других искусств — живописи, музыки. А, между тем, это не столь уж редкое явление в литературе. Художественная речь изначально ориентирована на двумодальность, со-восприятие. Она обращена и к зрению, и к слуху; не случайно в последнее время литературоведение заинтересовалось визуальными образами текста, взаимодействием в его структуре фонетического, визуального и семантического уровней.

В данной диссертационной работе исследуется бунинская «живопись посредством слова», выявляются основные особенности описания в его прозе, которые позволяют увидеть в авторе «живописца». К ним относятся: насыщенность экфрасисами, гипертрофированность цвета, ритмические закономерности, которым подчиняет цветовая палитра в произведениях писателя. В диссертации выявляются многочисленные аллюзии, переклички мотивов рассказов и новелл Бунина с мотивами и образами полотен целого ряда живописцев — Ф.Малявина, К.Коровина, К.Сомова, В.Борисова-Мусатова и др. Внимание также уделяется биографическим факторам, повлиявшим на формирование синэстетической поэтики Бунина. К таким факторам, в наш взгляд, относится общение писателя с членами Южно-Русского товарищества художников — П.Нилусом, В.Куровским, Е.Буковецким.

Несмотря на критическое отношение к современному искусству, особенно символизму с его поисками универсального синтеза, Бунин посвоему глубоко переживал эпохальное чувство всеединства сущего, носителем которого оказывался субъект, человек, обреченный «познать печаль всех стран и всех времен». Специфическая природа его творческого дара, проявившаяся в детстве и сохранившаяся в течение всей жизни увлеченность живописью, богатый опыт общения с памятниками культуры и истории, приобретенный в путешествиях, творческие контакты с живописцами-современниками — все это обусловило возможность влияния живописи на становление стилевой манеры Бунина. Его поэзия и, в особенности, проза представляют сложную систему цветоритмических отношений. Тема и мотив в произведениях писателя соотносятся с определенной цветовой палитрой; образам соответствует тот или иной цветовой фон. Персонажам сопутствуют цветовые комбинации-лейтмотивы. Все это позволяет говорить о цветописи с помощью слова как о константной и определяющей черте бунинского стиля.

Таким образом, объектом исследования в диссертации становится специфическая природа бунинской «внешней изобразительности», о которой так много писали критики и литературоведы. Изобразительность, которая включает в себя неисчерпаемое многообразие, точность и подроб-



ность в передаче зрительных, звуковых, осязательных и обонятельных ощущений, - общепризнанная отличительная черта стиля бунинской прозы. Ее позитивно или негативно оценивали критики-современники писателя (Н.Я.Абрамович, А.А.Измайлов, Г.В.Адамович, Ф.А.Степун, В.Ф.Ходасевич, З.Н.Гиппиус и др.). Ее мировоззренческую, философско-эстетическую природу пытались осмыслить литературоведы (О.В.Сливицкая, В.В.Нефедов, Н.В.Пращерук, М.С.Штерн и др.).

**Предмет** нашего исследования - влияние приемов живописи на характер описаний в произведениях писателя, явная или скрытая экфрасичность описаний, которая во многом определяет специфику изобразительности бунинской прозы, а также многочисленные аллюзивные связи текстов Бунина с полотнами живописцев, его современников.

В соответствии с предметом исследования отбирается и его **материал** - в поле нашего внимания оказываются прозаические произведения Бунина, рассказы, новеллы, миниатюры, в которых наиболее явно проявляется характер бунинской поэтики описания. Особенное значение имеет для нашего исследования такой материал, как книга «Темные аллеи», поскольку в этом произведении широко отражены связи писателя с художественной культурой рубежа XIX – XX вв. Для анализа привлекается также эпистолярное наследие писателя, его переписками с художниками – членами Южно-Русского Товарищества художников. Нами вводятся в научный оборот письма к Бунину В.П.Куровского, обнаруженные в архиве Орловского Государственного литературного музея им.И.С.Тургенева [Фонд 17, 3]

**Цель** диссертационного исследования – выявить «живописный слой» бунинских описаний, установить круг мотивов, образов, ассоциаций, отсылающих к контексту живописи серебряного века и в целом – показать влияние изобразительного искусства на поэтику писателя.

Данная цель определила конкретные задачи:

- 1) рассмотреть творческие контакты Бунина с художниками-современниками, повлиявшие на становление его стилиевой манеры;
- 2) выявить экфрасическую основу описаний в прозе писателя;
- 3) рассмотреть экфрасисы в рассказах, новеллах и лирических миниатюрах Бунина, дать их характеристику и типологию;
- 4) рассмотреть живописные аллюзии и цветовые ритмы в книге «Темные аллеи»;
- 5) дать определение синэстезии как эстетического феномена и выявить ее проявление в поэтике бунинской прозы.

**Методологическую базу** исследования составляют труды М.М.Бахтина, Д.С.Лихачева, С.С.Аверинцева, в которых обоснована необходимость изучения литературного произведения в широком культурном

контексте. В работах В.В.Ванслова, К.А.Баршта, В.А.Альфонсова, Б.М.Галеева, Л.Гервер определены подходы к изучению взаимосвязей между различными искусствами: литературой и живописью, литературой и музыкой, намечены пути синэстетического анализа. В качестве методологического основания в диссертации используются также работы Л.Геллера, Н.В.Брагинской, Н.А.Дмитриевой, М.Рубинс по теории экфрасиса; труды Б.В.Томашевского, И.В.Силантьева по теории и поэтике мотива. Исследование ведется в единстве историко-культурного и теоретико-литературного подходов. Особое внимание уделяется историко-биографическому контексту.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования заключается в углублении содержания такого понятия, как синэстетизм, в уточнении типологии и классификации видов экфрасиса, а также в разработке комплексных методик его анализа. В работе обобщены современные исследования по теории экфрасиса и предложено его развернутое рабочее определение. Также в диссертации предложены новые аспекты изучения взаимосвязей изобразительного искусства и литературы, а именно: воссоздание в искусстве слова некоторых параметров произведений живописи – валера, цветовых ритмов и деталей, общей модели пространства, вещного мира и положения в нем человека.

**Практическая значимость** исследования. Материал диссертации может быть использован в учебно-педагогической практике, в лекционных курсах по истории русской литературы первой половины XX века, при чтении специальных курсов по творчеству И.А.Бунина, по проблемам литературного процесса рубежа XIX – XX вв., а также в теоретических курсах, посвященных проблемам взаимодействия разных видов искусства.

**Новизна** исследования определяется использованием новых теоретических подходов к изучению стиля прозы Бунина, а также введением в научный оборот ранее не опубликованных архивных материалов.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. На формирование творческой манеры (метода и стиля) Бунина оказали влияние творческие контакты с художниками-современниками, особенно с членами Товарищества Южнорусских художников – П.Нилусом, В.Куровским, Е.Буковецким.
2. Экфраситичность как константная особенность стиля бунинской прозы определяет, наряду с другими факторами, природу художественной изобразительности в произведениях писателя.
3. Проза Бунина представляет собой исключительное явление с точки зрения многообразия включенных в повествование видов экфрасиса (реального и условного, прямого и обратного, развернутого и нулевого) и разнообразия его функций.

4. Цветовые ритмы и живописные аллюзии участвуют в формировании внешнего и внутреннего ассоциативного контекста произведений Бунина и тем самым обеспечивают единство художественного целого.
5. Ассоциативный фон книги «Темные аллеи» свидетельствует о глубокой и органической связи творчества Бунина с миром художественной культуры рубежа веков.
6. В целом для стилевой манеры Бунина-прозаика характерна «вторичная» синестезия как результат совмещения механизмов дифференциации и синтеза.

**Апробация работы.** Результаты диссертационного исследования представлены в докладах на региональной научно-практической конференции «Сибирский сад – территория мечты» (Омск, 2002); Международной научной конференции, посвященной 70-летию присуждения И.А.Бунину Нобелевской премии (Орел, 2003); Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения И.А.Бунина (Орел, 2005); на международной научной конференции «Культура и текст» (Барнаул, 2005). Содержание работы отражено в 9-ти публикациях.

**Структура работы:** диссертация состоит из Введения, трех глав и Заключения. Библиографический список содержит 374 наименования.

### **Основное содержание работы**

Во **Введении** обосновывается выбор темы, определяется предмет, цели и задачи исследования.

**Глава первая «И.А.Бунин и художники рубежа веков: общение и творческие контакты. К проблеме синестических исканий литературы и живописи серебряного века»** посвящена исследованию творческого общения писателя с художниками-современниками.

Укорененность творчества И.А.Бунина в культурной почве серебряного века не вызывает сомнений. Однако до сих пор в полном объеме не осмыслено отношение Бунина к художественной культуре его времени - направление исследования, намеченное в работах И.Д.Бажинова, Г.М.Благасовой Т.Н.Бонами, Л.А.Смирновой. Между тем, возможность сопоставления в самых разных аспектах наследия писателя и творчества русских художников начала XX века обусловлена не только необходимостью изучать литературу в целостном культурном контексте эпохи. Такой подход обусловлен, прежде всего, своеобразием творческой индивидуальности Бунина, спецификой его стиля.

В его прозе описательные компоненты (портреты, пейзажи, интерьеры) доминируют в структуре повествования, поглощая и растворяя в себе

событийно-фабульную основу рассказов, создавая их особый ритм. Именно в этих описаниях обнаруживается «живописность» бунинской прозы, понимаемая нами в самых различных аспектах: как прямая цитация мотивов живописи, русской и европейской, и как перенесение в литературу приемов изобразительного искусства, которые придают словесному образу статичность, мизансценичность, красочность, картинность. Мир живописи присутствует в бунинских текстах, он представлен с исключительным многообразием, что свидетельствует об огромном влиянии на писателя изобразительного искусства. Влияние это подтверждено и многочисленными высказываниями самого Бунина.

С начала 1970-х годов, с момента публикации И.Д.Бажиновым статьи П.Нилуса о Бунине и комментариев к ней, активизируется интерес к изучению связей писателя с художественной культурой России рубежа XIX – XX вв. В работах Л.А.Смирновой называются имена живописцев, чьи полотна - по общей атмосфере, лирической тональности - сближаются с рассказами Бунина. Это М.Врубель, М.Нестеров, К.Сомов, Л.Бакст, Ф. Малявин, К.Коровин, Б.Кустодиев. Исследователь указывает на общие для живописи серебряного века и творчества Бунина эстетические принципы: восхищение видимой красотой мира, поиски гармонии в ее вещественном воплощении, взаимопроникновение реального и сказочно-мифологического.

В своей книге «Творчество И.А.Бунина в контексте русской культуры» Т.М.Бонами связывает влияние изобразительного искусства на творческую манеру писателя с тяготением всего литературно-художественного движения рубежа веков к синестетизму, который проявляется во взаимодействии разных видов искусства. Для нас особенно важно замечание Т.М.Бонами о «слиянии» приемов описания в литературном произведении с приемами живописи. Справедливо определяя бунинский стиль как «словесное живописание», исследователь видит истоки новой образности, прежде всего, в личностных особенностях, врожденных задатках, свойствах творческой натуры Бунина: его повышенной впечатлительности, редкой наблюдательности и зоркости.

В диссертации подчеркивается, что творческое становление Бунина происходило вдали от больших культурных центров; он появился в них и занял свое место в ряду первых художников эпохи, когда был уже сложившимся и самобытным творцом. По сравнению со многими представителями художественной и литературной среды серебряного века, впечатления, питавшие его дар в юности и первые годы творческих исканий, были скудными. Но интенсивность восприятия впечатлений и самобытность их переработки привели к тому, что «почвенное» и «культурное» в художественном мире писателя, в его сознании обретают гармоническое равновесие. Этот относится и к бунинскому опыту знакомства с современным

изобразительным искусством. Согласно свидетельствам мемуаристов, Бунин был лично знаком и тесно общался со многими известными художниками: В.Васнецовым, М.Нестеровым, И.Репиным, Ф.Малявиным, П.Нилусом. В эмиграции он встречался с Н.Гончаровой и М.Ларионовым; Л.Бакстом в 1921 году был создан графический портрет Бунина.

В диссертации доказывается, что особенно важными для творческого формирования писателя были встреча и общение Бунина с молодыми живописцами, членами Товарищества Южнорусских художников, организованного в 1898 году в Одессе. С каждым из членов Товарищества Бунина связывали особые дружеские и духовно-творческие контакты. Наиболее длительными были общение и дружба с П.Нилусом (этому биографическому контексту, наиболее изученному в буниноведении, посвящены работы И.Д.Бажинова, Г.М.Благасовой и Т.Н.Бонами). Но особенно глубокой была духовно-творческая связь писателя с В.Куровским, трагически оборвавшаяся после самоубийства художника; это событие, происшедшее в 1915 году, стало тяжелым ударом для Бунина.

Подтверждением плодотворности творческих контактов литераторов и художников может служить переписка И.А.Бунина с П.А.Нилусом и особенно с В.П.Куровским. Письма Куровского к И.А.Бунину свидетельствуют о единстве эстетических идеалов писателя и художника, общей направленности творческих исканий. Эпистолярные «новеллы» Куровского содержат множество мотивов, общих с ранними произведениями Бунина. Их объединяет особый лиризм, отражение в произведении внутреннего мира художника, его элегического настроения. На этой почве эпистолярная проза Куровского и Бунина сближается с русской живописью конца XIX – начала XX вв., лирической экспрессией и элегическим модусом полотен И.Левитана, М.Врубеля, В.Борисова-Мусатова.

Переписка писателя с друзьями-художниками демонстрирует их общее тяготение к синэстетической поэтике. Под влиянием близких ему по духу живописцев Бунин развивает присущую ему способность видения мира во всех подробностях и переходах цвета. Художники, о чем свидетельствует их эпистолярный, усваивают, в свою очередь, импрессионистический стиль литературного письма, ярко проявившийся в произведениях Бунина 1900-х годов. Подобные стремления порождены духом времени, общим направлением художественных исканий; они осознавались Буниным и становились его собственной эстетической установкой не без влияния близких по духу современников-живописцев.

Предметом исследования во второй главе работы «Экфрасис как основа «изобразительности» прозы И.А.Бунина» становится экфрасичность как особое эстетическое свойство прозы Бунина. Экфрасис – литературное (словесное) описание художественного объекта (живописного, музыкального, литературного и пр.), реального или условного, представляю-

щее собой развернутый, сложно организованный самостоятельный образ. Начало изучению экфрасиса в отечественной филологии было положено работами исследователей античной литературы и архаических форм искусства (О.М.Фрейденберг, Н.В.Брагинской, С.С.Аверинцева и др.). В работах филологов-классиков, русских и европейских, особое внимание уделялось жанровой природе экфрасиса, его генезису. Ему отводится срединное положение между эпиграммой и эмблемой. Происхождение его связано с эпиграммами, посвященными произведениям искусства, столь многочисленными в греческой и римской поэзии. Своеобразие экфрастической формы раскрывается в сопоставлении с эпиграммой и эмблемой – текстовыми моделями, в которых сочетаются вербальные и визуальные компоненты.

В последнее время появляется все больше работ, рассматривающих функции экфрасиса в индивидуальных авторских системах, в произведениях русских классиков и авторов XX века (А.Блока, Г.Иванова, И.Бунина, И.Бродского и др.). Складывается традиция изучения экфрасиса в рамках эстетики и поэтики литературного направления, течения - парнасской школы, романтизма, символизма, акмеизма, постмодерна (работы М. Рубинс, А.А.Хадынской, Л.А.Ходанен, Н.Г.Белобородовой и др.).

В современных исследованиях сложилось понимание экфрасиса как интермедialного пространства, в котором встречаются и взаимодействуют различные культурно-художественные коды. Отсюда представление о главной функции экфрасиса в тексте – это функция перевода с языка одной семиотической системы на язык другой. При изучении его могут быть задействованы различные современные методики литературоведческого анализа: мифопоэтический и структурно-семиотический, имманентный и контекстуальный; мотивный и интертекстуальный анализ.

Анализ репертуара экфрасисов в бунинской прозе (на широком материале, от «Антоновских яблок» до «Темных аллея») позволяет сделать определенные выводы. Применительно к творчеству Бунина следует говорить не только о гипернасыщенности текста экфрастическими описаниями, но и об экфрастичности как черте авторской поэтики. У Бунина есть не только реальные и условные экфрасисы, образующие текстовые фрагменты, которые вступают в сложные отношения с фабульной основой текста (у Бунина всегда ослабленной), вплоть до ее замещения. Гораздо важнее, что бунинская проза насыщена так называемыми «обратными экфрасисами» (описаниями, которые вызывают у читателя многочисленные и разнообразные ассоциации с мотивами, образами, атмосферой, настроением и пр. различных живописных полотен). Бунин оперирует «топосами», создает своего рода риторику «общих мест» русской и европейской живописи, иконописи, лубка и пр. и насыщает этой риторикой повествование. Цитация подобного рода позволяет автору создать эстетизированный образ ре-

альности: мира как красоты, что и было для него основной творческой установкой.

Учитывая различные виды присутствия экфрасиса в произведениях Бунина, можно выделить следующие группы текстов:

– Тексты, содержащие экфрастичность в свернутом виде (на уровне заглавия). Примером подобной категории текстов могут служить стихотворения: «Статуя рабыни-христианки», «Каменная баба», «Богиня», «Могила Рахили» и др.

– Вторая группа - тексты, содержащие описания произведений изобразительного искусства, то есть собственно экфрасисы в классическом понимании этого слова.

– Третья группа текстов - обратные экфрасисы», то есть описания, вызывающие разнообразные ассоциации с живописными полотнами разных авторов и отсылающие к ним. В работах по теории экфрасиса отмечается, что экфрастические описания подобного рода, как правило, содержат авторские указания, отсылающие к определенным именам художников или названиям их полотен. На наш взгляд, критерии принадлежности к этому типу экфрасиса могут быть расширены. В особую группу можно выделить тексты, собственно, экфрасисов не содержащие, но воспроизводящие в описаниях (портретах, пейзажах, интерьерах) «общие места», мотивы мировой живописи.

Функции экфрасиса в прозе Бунина многообразны. Его произведения содержат немало живописных «цитат», рассчитанных на культурную память и ассоциативное восприятие читателя. Но экфрасис не только служит богатейшим источником художественных ассоциаций. Через этот компонент текста в произведение вводятся широкие пласты культуры, возникает панорама художественной истории определенной эпохи. Так, в рассказах «Второй кофейник» (1944), «Галья Ганская» (1940) автор отсылает нас к началу XX века, к жизни художественной богемы. Писатель дает вполне узнаваемые «портреты» известных живописцев, его современников (Г.Ф. Ярцева, К.А. Коровина, С.П. Кувшинниковой, Ф.А. Малявина, А.К. Рылова) через «цитирование» их полотен, сжатое, лаконичное воспроизведение мотивов и образного строя их творений. Благодаря этому приему в книге «Темные аллеи» писателем воссоздана своего рода панорама живописи рубежа веков.

Использование Буниным экфрасиса позволило ему вступить в своеобразный диалог с современными художниками, войти в круг вечных проблем, стоящих перед искусством, – литературой и живописью. Анализируемые нами тексты показывают, что, несмотря на критику современного искусства, писатель прекрасно его знал, был погружен в его атмосферу. Очевидна насыщенность его произведений цитатами из живописных полотен современных художников, и степень этой насыщенности исключи-



тельно высока. Среди наиболее частотных источников цитат могут быть названы полотна Ф.Маякова, А.Рылова, Л.Бакста, В.Борисова – Мусатова. Внимание Бунина привлекает не только живопись модернизма, но и полотна художников-реалистов – Н.Крамского, Н.Ге («На даче», 1895 г.).

В бунинских экфрасисах широко представлены ключевые мотивы и образы европейской религиозной живописи и русской иконописи: Рождество («Безумный художник»), Распятие («На даче»), Снятие с креста («Святые»). В рассказе «Святые» (1914) экфрасистический сюжет развернут наиболее полно и последовательно, эксплицируя авторское понимание русской святости.

Прием экфрасиса в произведениях Бунина является своеобразным способом характеристики творца через его творение. Такую функцию он выполняет в рассказе «Безумный художник» (1921 г.), где ряд экфрасисов позволяет соотнести замысел творца и его исполнение. Два развернутых условных экфрасиса, в которых присутствуют мотивы полотен самых разных авторов – от Рафаэля, Микеланджело, И.Босха до немецких экспрессионистов – создают специфический сюжет, в котором воплощается основная коллизия произведения. В нем по-новому раскрывается традиционная романтическая концепция творчества как безумия, проблема несоответствия между творческим замыслом и его художественным воплощением.

Зачастую экфрасис не занимает изолированного положения в тексте рассказов Бунина, он растворяется в потоке мыслей и чувств субъекта повествования, создавая особую поэтическую атмосферу воспоминаний. Нераздельность объекта и его восприятия в экфрасистическом описании очень точно передана в «Антоновских яблоках» (1900). В восприятии повествователя (которого скорее можно назвать лирическим героем этой «элегии в прозе») загадочный взгляд полуопущенных глаз персонажей старинных портретов становится символом, выражением поэтической жизни, когда-то заполнявшей старинные усадьбы и давно исчезнувшей, но оживающей в воспоминании. Восприятие лирического героя является репрезентацией авторского мировосприятия с его характерными особенностями: пассивизмом, феноменологизмом, культом памяти.

Одним из проявлений экфрасистичности как черты бунинского стиля является специфический характер описаний (пейзажей и интерьеров). Таковы описания в жанре «литературного натюрморта», которым свойственна перечислительная интонация. Описание содержит своеобразный «реестр» предметов, представленных объективно, а не через призму воспринимающего сознания. Изображенные вещи вырваны из привычного житейского контекста, из обычных временных отношений, что создает некий внебытовой «отстраненный» оттенок, свойственный натюрморту в целом. В бунинском описании проявляется момент эстетической обобщенности,



когда за вещью встает целый пласт культуры, эпохи, социальной среды. Вещь в экфрасистическом описании окутана дымкой воспоминания, отдалена во времени.

Экфрасис является неотъемлемой чертой импрессионистического стиля прозы писателя, выражением его феноменологического (по определению Ю.Мальцева) метода. Отказ от событийно-повествовательных форм классической прозы, замена их прозаическими формами, целостность которых создается движением и развитием мотивно-образных комплексов, превращает экфрасистическое описание в актуальнейший компонент нового художественного единства. Именно в экфрасисе осуществляется тот синтез описания и лирической рефлексии, благодаря которому возникает синтетическое повествование нового неклассического типа. Бунин оригинально трансформировал в рамках своей художественной системы эту общую тенденцию русской прозы начала XX века.

В главе третьей «Цветовые ритмы и живописные аллюзии в книге «Темные аллеи» исследуется «живописность» бунинского видения и воссоздания реальности, которая нигде не проявляется с такой силой, как в книге рассказов, новелл, лирических миниатюр «Темные аллеи». Большинство фрагментов этой лирической книги в прозе отсылают нас к эпохе рубежа XIX – XX вв. В них отражена культурная атмосфера и художественная жизнь серебряного века. Влияние живописи на творческий замысел книги и его исполнение проявляется в самых различных аспектах. Она насыщена экфрасисами. В ней через многочисленные детали воссоздана панорама имен, артефактов, передан характер живописи серебряного века, круг идей, мотивов и приемов, актуальных для живописцев этого времени. Книга полна аллюзий, отсылающих нас к полотнам различных художников. Но едва ли не самое интересное и мало изученное явление, определяющее особую «живописность» «Темных аллей», – это цветовые ритмы, возникающие в описаниях (портретах, интерьерах, пейзажах). Они участвуют в формировании единого пространства книги и способствуют созданию единого художественного целого. В главе рассматриваются закономерности бунинской цветописи, ее связь с контекстом живописи серебряного века, под влиянием которой складывается эстетика описания в «Темных аллеях».

Исследователями отмечено, что цветовая палитра в бунинских текстах из «Темных аллей» строится на доминирующих красно-бело-черных тонах. Отмечается также особая насыщенность текста портретными фрагментами (О.Н.Семенова, Е.Н.Ширина, О.А.Мещерякова, И.С.Жемчужный).

Рассматривая ритмические закономерности в использовании цвета в «Темных аллеях», можно отметить следующие тенденции: гипертрофия черного цвета, многообразие повторов и варьирования черного/темного. В

некоторых случаях эти обозначения цвета выступают как синонимы. В других - эпитеты «черный» и «темный» разграничиваются. Бунин использует прием выделения «черного» на «темном» фоне. Своеобразная монохромная живопись возникает в рамках пейзажа. Так, в рассказе «Поздний час», сюжет которого составляет воображаемое путешествие, странствие в лабиринтах памяти, погружение в пространство сна-смерти, естественно, преобладает монохромная черно-темная палитра. Здесь проявляется одна из закономерностей цветоритмики: градация доминирующего цвета (черного).

Еще один ритмико-композиционный прием, используемый в «Темных аллеях», - устойчивый контраст между монохромными пейзажами и многоцветными «картинами». Такова, например, контрастная соотнесенность описания парижской ночи (многоцветного) и ночного пейзажа русского провинциального города (монохромного, с редкими цветовыми деталями) в рассказе «Поздний час». Появление такой детали всегда образует важный ритмико-композиционный акцент (это также одна из закономерностей цветоритма). Таков, например, образ «зеленой звезды», сопровождавшей героев во время их свидания. Ту же звезду герой видит в своем странствии-воспоминании-сне через много лет после смерти подруги. Этот образ появляется в финале произведения, подтверждая мысль о том, что цветовые ритмы в бунинской книге подчиняются ритмико-композиционным закономерностям художественного целого.

«Зеленая звезда», немая и неподвижная, звезда смерти – последний образ рассказа – отсылает нас к «зеленой звезде» из прошлого, «что-то беззвучно говорившей». Вариативный повтор цветовой детали устанавливает связь двух мотивов: «звезда любви» и «звезда смерти» (последняя точка в пространстве, которой достигает герой, - городское кладбище, могила подруги, над которой и светит «немая и неподвижная» звезда).

Контрастная соотнесенность различных по цветовой палитре пейзажей, как правило, маркирует топосы, обладающие разными ценностными статусами. Это сакральное пространство «встречи», «любви», соединения героев и противостоящее ему профанное пространство (все остальное). В новелле «Кавказ» «московское» пространство абсолютно бесцветно; «кавказская» часть новеллы кажется необыкновенно красочной, и только при внимательном чтении обнаруживается, что и здесь преобладает монохромная черно-темная палитра, а впечатление многоцветности создается благодаря использованию контрастных черно-белых, черно-красных, черно-зеленых комбинаций. Они выполняют роль цветовых акцентов и маркируют пространство встречи, счастливой любви, хотя и омраченной ожиданием катастрофы.

В рассказе «Темные аллеи», открывающем книгу, противопоставлены прошлое и настоящее, время молодости и любви – времени разлуки и

безрадостного существования героев. В пейзаже с помощью цвета маркируется различие этих двух топосов. Осенний сумрачный день, «черные колеи» дороги, низкое бледное (желтое) солнце – таков пейзаж профанного пространства. «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» – таково весеннее пространство молодости, воспоминания, любви. Отметим, что «траурные» комбинации красного – черного, белого – черного образуют цветовые лейтмотивы, корреспондирующие с основополагающим концептом книги, – представлением о неразрывной связи Эроса и Танатоса. Использование цветовых лейтмотивов в описаниях, пейзажах и портретах – еще одна закономерность цветового ритма в «Темных аллеях».

На примере пейзажа отчетливо видно, что цвет в бунинской книге приобретает функцию мотива, и именно мотива лирического. Очевидно, что в «Темных аллеях» цветовые мотивы задаются, во-первых, монотематической архитектуроникой книги в целом («Темные аллеи» – книга о любви и смерти). Отсюда доминирование черного цвета, который оказывается и общим базовым фоном, и постоянным компонентом устойчивых цветовых комбинаций. Монотематика порождает монохроматизм. Мотивно-цветовая композиция отдельного фрагмента отчасти задана локальной тематикой, но всегда мотивирована контекстом книги в целом. Фабулы всех фрагментов достаточно однотипны, они характеризуются повторяющейся комбинацией мотивов: ожидание любви, встреча, разлука. Их сюжетные реализации разнообразны, отсюда и многообразие хронологических форм, и разнообразная цветовая палитра пейзажей в отдельных фрагментах. Но при этом сохраняется инвариантная ритмическая модель, которая с особой отчетливостью проступает в тех компонентах художественного целого, где ритм является основным формообразующим фактором. К ним относятся лирические (прозаические) миниатюры. Они составляют определенный жанровый пласт «Темных аллей». К миниатюрам относятся следующие тексты: «Красавица», «Дурочка», «Смарагд», «Камарг», «Сто рупий», «Часовня». Последний текст представляет собой смешение «пейзажа и жанра»: светлый летний день, сельское кладбище, заброшенная часовня, дети, играющие у ее стен. Цветовая палитра фрагмента крайне скупа. Она создается контрастами света и тьмы, повторами и градацией «темного» (черного) цвета. Также отмечается контрастная симметрия «синего» (небо) и «черного» (склеп); использование трехчастной цветовой комбинации (черный – синий – белый). На крайне малом пространстве текста миниатюры с особой отчетливостью обнаруживаются устойчивые принципы цветоритмической организации «Темных аллей»: минимализм, создание впечатления красочности при использовании ограниченного и постоянного цветового спектра; достижения эффекта динамической картины, благодаря постоянному сопряжению контрастных красок. Обнаруживается и двойная тематическая обусловленность цветового мотивного комплекса, имма-

нентная тексту миниатюры и исходящая из контекста книги в целом. Цветовой мотив выступает не только как предикат темы фрагмента, но и как предикат сквозной темы книги. Дети рассуждают о том, что в часовне вместе со старыми дедушками и бабушками похоронен молодой дядя, который сам себя застрелил. «А зачем он себя застрелил? – он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя...». Так обозначается сквозная тематик книги.

Таким образом, ритмико-композиционная функция цвета в «Темных аллеях» раскрывается в том случае, если мы рассматриваем цвет в рамках определенного компонента текста, в данном случае – в рамках пейзажа. Цвет маркирует значимые топосы, между которыми выстраиваются определенные ритмико-композиционные отношения – контраста, параллелизма, градации, кольца. Цветовые мотивы встраиваются в динамическое развитие тематической композиции отдельного фрагмента и книги в целом. С помощью цветоритмических структур выстраивается эмотивная композиция книги, возникают различные отношения разнообразных эмотивных комплексов. Таким образом, с помощью цветописи обретает выражение лирическая природа книги.

В диссертации показано, что определенные цветовые комбинации сопутствуют буниным персонажам в «Темных аллеях», создавая лейтмотивный комплекс, который варьируется на всем пространстве книги, обеспечивая ее единство. Изображение персонажа в целом строится как цепь портретов, своего рода галерея образов. Яркий пример такого приема – галерея портретов Натали в одноименной новелле, где портретный ряд не только фиксирует изменение облика героини – юной девушки, почти девочки, затем молодой женщины, красота которой достигла полного расцвета. Гораздо важнее, что этот портретный ряд фиксирует неизменность восприятия облика Натали героем, для которого ее красота в любой момент обладает качеством святости, чудесной исключительности («дивности», по определению автора).

В портретных описаниях героинь возникают определенные цветовые композиции, которые повторяются, варьируются, формируя определенные ритмические закономерности. Цветовые совпадения возникают в изображении женщин из простонародья – лейтмотив из трех основных цветов: черного, красного и желтого. Данные цветовые композиции в портретах персонажей отсылают к контексту живописи серебряного века. Цветовая палитра Ф.А. Малявина используется Буниным при создании образа женщин из «простонародья»; она появляется везде, где нужно подчеркнуть «русскость», «народность» и в облике героинь, принадлежащих дворянской среде («Руся», «Зойка и Валерия»).

Красное – черное – желтое не единственная цветовая композиция, которая становится лейтмотивом женского портрета. Еще одну комбина-

цию находим в описании декадентствующих героинь, женщин «fin de siècle», отмеченных внутренним холодом, бездушием. В их портретах доминирует серо – бело – черная цветовая гамма. Таковы персонажи рассказов «Муза», «Антигона», «Пароход «Саратов», парадоксально преломляются черты женщины конца века в образе героини новеллы «Генрих». Именно цветовые лейтмотивы позволяют установить связи между этими произведениями, расположенными в разных частях книги. В портретах героинь преобладает серый цвет, но тусклый колорит «разбавлен» мягкими цветовыми деталями: «рыже-лимонные волосы», «ржавые волосы», «глаза золотисто-карие», «глаза цвета желудя» и пр. В описаниях лиц и костюмах героинь представлены практически все приемы бунинской словесной живописи: сложные комбинации цветов и оттенков, локальные цвета в самых резких и пестрых сочетаниях, колористические лейтмотивы и яркие цветовые детали. «Голубовато-меловое тело», «гелиотроповые губы», «рыже-лимонные волосы», «красновато отливали каштаном густые и мягкие волосы», «аквамариновые глаза», «сине-лиловые глаза», «глаза золотисто-карие», «смутло-темное лицо», «смутло-коричневые веки» - таковы лишь некоторые колористические лейтмотивы, которые, определяют цветовые ритмы женского портрета в «Темных аллеях». Локальная цветопись ассоциативно отсылает нас к средневековой европейской религиозной живописи и древнерусской иконописи. Колористические композиции и сложные цвета, часто обозначенные не прямо, а метафорически, придают бунинским описаниям особую, подчеркнутую красочность и отсылают к контексту живописи конца XIX – начала XX вв.

Портретам героинь у Бунина присуща особая статичность. В этом проявляется ориентация автора не на образы того или иного живописца, а на эстетику портрета как жанра живописи русского модерна, воплощенную в творчестве В.Серова, Л.Бакста, К.Сомова, В.Борисова-Мусатова. Статика подчеркивается подробным и постоянным описанием костюма персонажа, включенностью его образа в интерьер или пейзаж. Появление героини – это всегда «явление красоты», нечто сакральное. И сакральность этого события требует торжественной пышной статичности изображения. Экзотический портрет здесь приобретает функцию иконы. Интермедияльное пространство текста отсылает нас к общей тенденции живописи конца XIX – начала XX вв. – интересу ко всему древнему, архаическому и экзотическому («Камарг», «Сто рупий»). В галерее персонажей книги запечатлен «миф о женщине», созданный культурой серебряного века. Этот миф включает в себя темы многообразия «ликов Афродиты», нераздельности Эроса и Танатоса, тайны любви и женской красоты.

Сопоставление пейзажных и портретных компонентов «Темных аллей» с полотнами живописцев – современников Бунина позволяет дополнить выводы о влиянии изобразительного искусства на творчество писате-

ля. Взаимодействие литературы и живописи проявляется на уровне общности мотивов (большинство их отсылает к контексту полотен Л.Бакста, К.Сомова, В.Борисова-Мусатова). Это мотивы «сада-Эдема» и «зеркала» (соотнесенности двух бездн, двух стихий – воды и неба). Мотивы «купания», «прогулки» (в аллеях парка или сада), «любовой сцены в пейзаже и интерьере», «в ресторане»; мотив «у окна», фиксирующий особое положение в пространстве человека – точки, песчинки и центра одновременно – перед лицом бесконечного космоса. Обнаруживаются общие для обоих искусств принципы воссоздания реальности: пассеизм, особая мнемотическая поэтика, неоромантическая установка, цель которой – выведение реальности в высшие сферы бытия, приобщение ее к вечному и сакральному.

Бунинская попытка претворить технику живописи в приемы словесной изобразительности еще раз напоминает о том, на что писатель не раз указывал в своих автобиографических текстах: живопись, изобразительное искусство не только опосредованно, развивая его воображение и обогащая культурную память, влияли на его творчество. Это влияние было прямым, оно формировало особую синэстетическую поэтику бунинской прозы.

В **Заключении** подводятся итоги работы, излагаются выводы и намечаются дальнейшие перспективы исследования.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

1. Байцак М.С. И.А.Бунин и творчество южнорусских художников: К вопросу о взаимоотношении литературы и живописи в культуре Серебряного века // Омский научный вестник. – Омск, 2006. – Вып. 7. – С. 217-219. (издание из перечня ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, аккредитованных ВАК).
2. Байцак М.С «Ретроспективные мечтания» И.А.Бунина и русская живопись начала XX века (по рассказу «Галя Ганская») // Центральная Россия и литература русского зарубежья (1917-1939): Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию присуждения И.А.Бунину Нобелевской премии. Орловский гос.университет. 24-25 апреля 2003 года. – Орел, 2003. – С. 104-107.
3. Байцак М.С «Как остро мы любили мир с тобой...» (И.А.Бунин и В.П.Куровский: новые материалы) // Ежегодник «Гуманитарное знание»: Серия «Преемственность». – Омск, 2004. – Вып. 7. – С. 152-162.
4. Байцак М.С Экфрастичность прозы И.А.Бунина (по рассказу «Безумный художник») // Филологический сборник: Лингвистика. Литературоведение. Фольклористика. – Омск, 2005. – С.252-255.
5. Байцак М.С Роль экфрасиса в книге И.А.Бунина «Темные аллеи» (на примере рассказа «Натали») // Творческое наследие И.А.Бунина: традиции и новаторство. Материалы международной научной кон-

- ференции, посвященной 135-летию со дня рождения И.А.Бунина. Орловский гос.университет. 24-25 апреля 2005 года. – Орел, 2005. – С. 188-190.
6. Байцак М.С. Функция экфрасиса в литературном тексте (рассказ И.А.Бунина «Второй кофейник») // Культура и текст – 2005. – Барнаул, 2005. – Т. 3. – С. 110-112.
  7. Байцак М.С., Штерн М.С. Иконические мотивы в прозе И.А.Бунина// Бочкаревские чтения литературоведов Поволжья 6-8 апреля 2006 года. – Самара, 2006. – Т. 2. – С. 180-185.
  8. Байцак М.С. Экфрасис как форма выражения авторской позиции в «толстовских» рассказах И.А.Бунина // Филологический сборник. – Омск, 2006. – Вып. 2. – С. 61-65.
  9. Байцак М.С. Образ сада в живописи В.Э. Борисова-Мусатова и творчестве И.А.Бунина: типологические параллели // Сборник материалов регионального научно-художественного проекта. – Омск-Новокузнецк, 2002. – С. 144-149.











10

Подписано в печать 15.05.2009 г. Формат 60х84/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Times. Усл. печ. л. 1,19.  
Тираж 100 экз. Заказ 559.

«Полиграфический центр КАН»  
644050, г. Омск, пр. Мира, 34  
тел. (3812) 65-23-73.